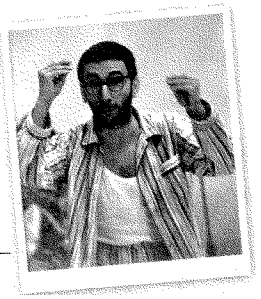

# زياد الرحباني

صائد التحولات... والانكسارات(١)

# أكرم الريّس (إعداد)

## «وقائع العام المقبل»: صُوَرُ الموسيقيّ

### مقدّمة

اخترْنا فيلم **وقائع العام المقبل**، لسمير ذكرى، من بين كافّة الأفلام التي عمل زياد الرحباني على وضع موسيقاها التصويريّة، بسبب خصوصيّة عطائه في هذا العمل، ولموقع الفيلم عامّةً في السينما السوريّة، وربّما العربيّة. كما أنّ ديناميكيّة العلاقة الإبداعيّة التي تشكّلتْ بين المُخرج والمؤلّف الموسيقيّ كانت أحدَ الأسباب الرئيسة في تعزيز الترابط العضويّ بين الرؤية السينمائيّة والفضاء الموسيقيّ للعمل. وقد أبدى زياد إعجابَه بقصّة الفيلم إلى الحدّ الذي دفعه إلى كتابة مسرحيّةٍ كاملةٍ في الموضوع ذاته بعنوان **Made by Micha**، ولكنها لم ترَ النور حتّى اليوم.

تتألّف هذه المقالة من ثلاث فقرات، إضافةً إلى المقدّمة والخلاصة. الفقرة الأولى توثيقيّة حول الفيلم، والثانية حصيلةُ حوارٍ أجريتُه مع المخرج سمير ذكرى عن سيرة الفيلم، والعلاقاتِ التي قامت من خلاله وحوله، وتحديدًا بينه وبين زياد. أما الفقرة الثالثة فهي هوامشُ وملاحظاتٌ واستشهاداتٌ تواكب الموضوعَ وتشكّل نصوصًا تجاور هذه السيرةَ، وتربطها بواقع زياد الفنيّ.

كما أنّ هذا النصّ ينطلق، ولا سيّما في فقرته الثانية، من المنهجيّة الأنثروبولوجيّة في السيرة والسِّيَرة الذاتيّة. وبناءً عليه، تنطوي هذا التجربة على «راوٍ وباحثٍ ونصّين... أحدُهما شفهيٌّ من صنع الراوي، والآخرُ مكتوب... ولأنّ هذه العمليّة ثنائيّة، فإنها لا تقوم إلاّ بفضل الراوي الذي يحوّل مستمعَه إلى باحثٍ، أيْ مراقبٍ»[١] وبالأخصّ إذا كان الراوي قامةً ثقافيّةً وسينمائيّةً بحجم سمير ذكرى.

### تعريف الفيلم

**تاريخ الإنتاج:** ١٩٨٥.

**المدة:** ١١٥ دقيقة.

**ملخّص القصة:** يُنذِر هذا الفيلم، من خلال إدانته للفساد و«النشاز» الإداريّ، من سيطرة عقليّة بيروقراطيّة تحدُّ من الإبداع، وربّما تدفع به إلى الإحباط. فالفيلم يروي المشكلات التي واجهتْ موسيقيّاً شابّاً (منير) عاد إلى دمشق وطموحُه تشكيلُ أوركسترا كلاسيكيّةٍ عربيّة، لكنّه لم يتمكّن من تحقيق هذا الحلم في الظروف المحيطة به، فسعى إلى إيجاد بدائل خلاّقة تنطلق من تفاعله مع واقعه وبيئته.[٢]

**موسيقى الفيلم:** تمحور الفيلمُ على عناصر صوتيّةٍ، وقطعٍ موسيقيّةٍ عديدة، أغلبُها من مقام النهوند. ومنها:

(١) موسيقى بداية الفيلم، أو «اللحن الأوّل» كما يسمّيه سمير ذكرى، ويتألّف من حركتين: بطيئة وسريعة. وهو يمثّل حلمَ منير عند عودته إلى دمشق، وآمالَه في تنفيذ مشاريع موسيقيّةٍ طليعيّة. وقد اعتُمدتْ فيه الكتابةُ الموسيقيّةُ السمفونيّة على نمط السوناتة، وعلى التوافقات الهارمونيّة.

(٢) دويتو البيانو والكمان، ويؤدّيه في الفيلم تلميذان من تلامذة منير المكفوفين.

(٣) موسيقى المشهد الأخير في تدمر، وهي تجسّد الشكل الجديد لحلم منير. وقد تميّزتْ بتآلفِ عناصرَ إيقاعيّةٍ مختلفة، وبالكتابة الكنترابنطيّة على نمط الفوغ.

كما اشتمل الفيلمُ على Prelude لشوبان، وقد دَوّن زياد على ورقة نوطتها أنّ نهايتها شرقيّة. وذلك أنّ «المقطوعة بدأتْ بالموسيقى الأصليّة... بعدها يبدأ الارتجالُ على آلة البزق، وهي تجسيدٌ للحلم الذي تصوّره هو. وبمعنًى آخر، هي فكرةُ استنباط شيءٍ ما جديدٍ، أو فكرةٍ جديدةٍ، من فكرةٍ أساسيّةٍ مكتوبةٍ سابقًا، وفي عصرٍ وزمانٍ آخر،» كما شرح زياد في مقابلة أجراها معه الناقد نزار مروّة.[٣]

**الممثّلون:** نجاح سفكوني (في دور منير)، هالة الفيصل، نايلة الأطرش، عبيدو باشا، كارمن لبّس.

**مدير التصوير:** حنّا ورد.

**مونتاج:** زهير داية.

**مدير الإنتاج:** جورج بشارة.

---

١ ـ ماري كلود سعيد، «جمع السِّيَر الذاتيّة: علاقةُ المراقب بالموضوع،» **باحثات**، العدد الثالث (بيروت، ١٩٩٦ ـ ١٩٩٧)، ص ١٢٢ ـ ١٣٠.

٢ ـ موقع المؤسّسة العامّة للسينما على الإنترنت، وزارة الثقافة، الجمهوريّة العربيّة السوريّة، http://www.cinemasy.com/ar، ٢/١٠/٢٠٠٩.

٣ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨)، ص ٣١٨.

**الموسيقى التصويريّة:** زياد رحباني.[1]

**إخراج وسيناريو وحوار:** سمير ذكرى.[2]

## شذرات من الوقائع (اللقاء مع سمير ذكرى)[3]

### أولاً: الفيلم

**وقائع العام المقبل** واحدٌ من ثلاثيّة، هي: **حادثة النصف متر** (١٩٨٠)، و**وقائع العام المقبل** (١٩٨٥)، و**علاقات عامّة** (٢٠٠٣). وهي ترتبط في وصفها وضعَ المجتمع العربيّ، والمجتمع السوريّ تحديدًا، عبر ثلاث شخصيّات. الأولى، في **حادثة النصف المتر**، موظّفٌ بيروقراطيّ غارقٌ في همومه الذاتيّة، على الرغم من أنّ البلاد كانت على أبواب حرب الـ ٦٧. والثانية، في **وقائع العام المقبل**، موسيقيٌّ درس في الخارج واستوعب كثيرًا من معالم الموسيقى والحضارة الغربيّتين، وعاد إلى دمشق باحثًا عن أداةٍ لتنفيذ حلمه في تأسيس «الفرقة السيمفونيّة للموسيقى الكلاسيكيّة العربيّة الحديثة،» ليجد نفسَه هائمًا في دهاليز البيروقراطيّة. أمّا الشخصيّة الثالثة، في **علاقات عامّة**، فمهندسٌ تقع مرشدةٌ سياحيّةٌ في حبّه، بعد أن بدا لها خفيفَ الظلّ ومتواضعًا، لكنّها تكتشف وحشيّته التي ليست سوى صورةٍ كاريكاتوريّةٍ عن زوجها السريّ رجلِ الأعمال.

ومن ناحية أخرى، يرمز الموسيقيُّ في **وقائع العام المقبل** إلى المبدع الذي يسعى إلى تقديم عطاءٍ جديد لكنّه يواجَهُ بغياب الأداة. نتكلّم في كافّة المواضيع إلاّ الأداة التي نفتقدها لتنفيذ التطلّعات والمشاريع. وحدة عربيّة؟ أيّة وحدة عربيّة؟ أين أدواتُكم للقيام بذلك؟ إنّ بحثكم عن أداة، وتطوّرَ مفهومكم عنها، يعكسان تطوّرَ علاقتكم بالواقع. لقد كان المشروعُ موجودًا عند منير، لكنّه افتقد الأداة. وعندما حالت البيئةُ البيروقراطيّةُ دون التقدّم في إنجاز حلمه، سعى إلى تحقيق مشروعه بشكلٍ آخر؛ فلم تعد الفرقةُ الموسيقيّةُ تتألّف من المحترفين الذين يرتدون الزيّ الرسميّ، بل كوّنها من مجموعة زملاء محيطين به، ومن مغنٍّ مجنون التقى به في حافلة، ومغنيّةٍ كباريه، بالإضافة إلى طلاّبه المكفوفين. كما لم يعد اللحنُ الذي يودّ منير عزفَه كلاسيكيّاً بحتًا، بل استوحى واحدًا جديدًا من لحنٍ شعبيّ من شمال سوريا.

وبينما كان منير وأعضاءُ فرقته يدوزنون آلاتهم ويدرّبون حناجرَهم استعدادًا لأداء لحنهم في مهرجانٍ للموسيقى العربيّة أقيم على أطلال تدمر، أتاهم أمرٌ من المسؤول الكبير الذي كان يحضر الحفل بأنْ «اعزفوا وبعدين دوزنوا» لأنه مستعجل. لكنّ منيرًا أمر فرقته بعزم وتصميم: «كمّلوا الدوزان.» وإذ أكملوا الدوزانَ والترنيم ابتعدت الكاميرا عنهم رويدًا رويدًا، كاشفةً عن عظمة حضارة تدمر المنهارة والبائدة. وانتهى المشهد بخواء الصحراء الميّتة وفراغها المميت.

بإكمال الدوزان[4] رغمًا عن المسؤول، وبتطوير العلم وابتداع الأداة انطلاقًا من الواقع، حقّق منير مقولة الصوفيّ النُّفَّريّ، «العلمُ المستقرّ هو الجهلُ المستقرّ،» وبها بدأ الفيلم.»

### ثانيًا: العلاقة بالموسيقى

«درستُ في المعهد العالي للسينما بموسكو، وكانت الأطروحة التي قدّمتُها لنيل شهادة الماجستير تدور حول موسيقيّة الأفلام. من هنا درستُ الموسيقى بشكلٍ جدّيٍّ خمسَ سنوات. ولكنْ ثمة سببٌ آخر لقوة تذوّقي الموسيقيّ، وهو حصولُ

---

١ ـ ذكر زياد، في غير مناسبة، أنّ من الأمور الموسيقيّة التي تشغله العملَ على تأليف موسيقى تُشعر المتلقّي بأنّه يرى ما يسمعه. لعلّ هذه الجملة تختصر الكثيرَ من طموح زياد ومسيرته من البدايات، حين وضع الموسيقى التصويريّة لمسرحيّة **أبو علي الأسمراني** (١٩٧٣) لبرج فازليان، وللمسلسل التلفزيونيّ **آثار على الرمال** لأنطوان ريمي في العام نفسه، وصولاً إلى الموسيقى التصويريّة لمسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨) والتي كانت بمثابة قفزة نوعيّة. كما وضع لاحقًا الموسيقى التصويريّة والأغاني لمسرحيّتيْ **أمرك سيدنا** (١٩٨٥) و**أبطال وحراميّة** (١٩٨٧) لزوهراب يعقوبيان وأنطوان كرباج. وكانت المحطّة الأساسيّة في العام ١٩٩٣ في مسرحيّة **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** التي اتّسمتْ بمقاربة موسيقيّة جديدة تعزّزتْ بمشاركة الأوركسترا الحيّة بقيادة بشارة الخوري في كافة العروض، ولمدّة ستة أشهر متواصلة. وفي مجال موسيقى الأفلام، عمل زياد مع العديد من المخرجين بالإضافة إلى سمير ذكرى، وفي طليعتهم رندة الشهال (**متحضّرات** ١٩٩٨، و**طيّارة من ورق** ٢٠٠٣) وقاسم حَوَل (**عائد إلى حيفا** ١٩٨١). عربيّاً، تجدر الملاحظة أنّ محمد عبد الوهّاب، على الرغم من ريادته في إنشاء الأغنية السينمائيّة العربيّة انطلاقًا من فيلم **الوردة البيضاء** عام ١٩٣٣، وتأليفه مقدّمته الموسيقيّة «فانتازي نهاوند،» ترك مهمّةَ الموسيقى التصويريّة لغيره. وينطبق القولُ نفسُه على الملحّنين الكبار الذين عاصروا عبد الوهّاب، أمثال السنباطي والقصبجي، وعلى الجيل الذي أتى بعدهم بشكل عامّ.

٢ ـ سينمائيّ وسيناريست ومخرج، وُلد في بيروت عام ١٩٤٥، ونشأ وعاش في مدينة حلب. حقق عدّة أفلام روائيّة قصيرة وأفلام وثائقيّة، كما اشترك في كتابة السيناريو لأكثر من فيلم روائيّ. كتب وأخرج في العام ١٩٨١ فيلمَه الروائيّ الأول **حادثة النصف متر** المقتبس عن رواية لصبري موسى، والذي اعتُبر بدايةَ موجةِ سينما الشباب في سوريا. يعمل حاليّاً على إنجاز فيلمه الروائيّ الطويل، **حرّاس الصمت**، للأديبة غادة السمان. اشتركتْ أفلامُه في مهرجانات عربيّة ودوليّة عديدة، وحازت جوائزَ مرموقة.

٣ ـ تمّ اللقاء مع الأستاذ سمير ذكرى بتاريخ ٢٠٠٩/٧/١٦ في منزله في دمشق، واستمرّ ساعتين تقريبًا. ونشكر السيد سامي رستم لإسهامه في تفريغ التسجيل، والسيّد ناصر منذر لتسهيل الأمور.

٤ ـ وضعُ الموسيقيّ في **وقائع العام المقبل** يتقاطع في بعض نواحيه مع وضع الموسيقيّ قيصر في مسرحيّة **نزل السرور**؛ حيث يَفرض الثوّارُ عليه أن يلحّن نشيدَ الثورة، وحين يفشل في إتمام هذه المهمّة «الثورية» يغنّي: «ثائر حارّ يأكل النارْ، ونحن من؟ مزيكاتيّة.... رحنا ضحيّة الحركة الثورية...» وذلك بتناصٍّ مقصودٍ وتداخلٍ بين لحن الأغنية الأساسيّ وألحان التراث متمثّلةً بـ «الأراصيّة» (أغنية «يا نور عينيّ،» ١٩٧٤). وفي المقابل، وخلافًا لما فعل قيصر، يرفض منير أن يستجيب طلبَ معاون الوزير إيقافَ الدوزان استعدادًا لعزف لحن تحقيق الحلم.

خطإٍ عند ولادتي في مستشفى الجامعة الأمريكيّة في بيروت أدّى إلى إصابتي بالعمى أربعَ سنوات فتطوّر سمعي حتى الآن. ومن هنا، تدْخل الموسيقى في البناء العضويّ لأفلامي، لا كعنصر إضافيٍّ أو تزيينيٍّ. وهو ما يبرز في **وقائع العام المقبل**، الذي تشكّل الموسيقى موضوعَه الأساسَ: وبطلُه موسيقيٌّ حالمٌ يقدّم مشروعَه الحضاريّ منذ اللحظات الأولى للفيلم، أيْ مع اللحن الأوّل.

أمّا اختياري للموضوع الموسيقيّ فلم يأتِ بسبب اهتمامي بالموسيقى وحسب، بل أيضًا لكون الموسيقى رمزًا للوضع الحضاريّ المأزوم في سوريا والبلاد العربيّة.»

### ثالثًا: مراحل العمل

«بدأ زياد تأليفَ موسيقى الفيلم انطلاقًا من مرحلة السيناريو الأدبيّ. واتّسم التعاونُ والحوارُ الفنّيُّ معه بالانسجام والتجاوب عبر مراحل الفيلم المختلفة. ولو لم تكن هناك قواسمُ مشتركةٌ بيني وبينه، لما استطعنا إنجازَ العمل، ولا سيّما في ظروف الحرب الأهليّة في لبنان. وكان إحساسنا بالموضوع متقاربًا، حتّى شعرتُ أنّنا كالمؤلّف الموسيقيّ بروكوفيف والمخرج آيزنشتاين اللذين تشكّلَ عندهما إحساسٌ واحدٌ بالإيقاع نتيجةً لتقاربهما الفكريّ والفنيّ.

تمّ تأليفُ موسيقى أغلبيّة المشاهد بعد التصوير، ما عدا مشهدين أو ثلاثة: فالمشهد الأوّل صُوِّر بعد جهوز الموسيقى لأنّ موضوعَه هو قيادة منير الأوركسترا لعزف اللحن النابع من روحه وحلمه؛ والمشهد النهائيّ، لأنّ الفرقة كانت تدوزن اللحن الذي ألّفه منير. كما أنّ أغاني كارمن في الكباريه تطلّبتْ إعدادًا موسيقيًا مسبقًا. وأعتقد أنّه لو كانت لدى زياد القدرة على المجيء إلى سوريا أثناء مونتاج الفيلم، لعله كانت مساهمته أكبر عند إدخال الموسيقى في الفيلم.»

### رابعًا: التعاون مع زياد

«جاء طلبي إلى زياد وضعَ موسيقى الفيلم لأسباب عدّة: لبحثه عن حلّ للموسيقى الشرقيّة،[1] كحال البطل في فيلمي؛ ولتمتّعه بخلفيّةٍ حضاريّةٍ كبيرة؛ ولتمتّعه أيضًا بخلفيّة سياسيّة رَبَطَتْه بالمجتمع والناس عميقًا. قرأ زياد السيناريو وأحبّه. وقد

من فيلم **وقائع العامّ المقبل** (١٩٨٥).

أعجبني أنّه كان على استعداد لأنْ يُعيدَ ويحذفَ مرّاتٍ عديدةً حتّى يصلَ إلى النتيجة الملائمة. وهو يعمل بجهدٍ ولا يرضى بسهولة، ويرمي بعض أوراق النوطة ويحاول مجدّدًا. ولا يصرّ على رأيه.

وقد يبدو زياد للبعض فوضويًا، إلاّ أنّه دقيقٌ جدّاً.[2] فقد دار نقاشٌ بيننا حول اللحن الأوّل في الفيلم، الذي أريده موسيقى شرقيّة لأنه يعبّر عن حلم منير الموسيقيّ، ولكَ أن تتخيّلَ كونشيرتو سيمفونيّاً على مقام النهوند! كان في اللحن شيءٌ حاربه زياد بذاته: هو الذي يهرب من الموسيقى الكلاسيكيّة استطاع أن يطوّع النهاوند لها، وهذا يتماشى دراميًا مع شخصيّة منير المشبَع بالقالب الكلاسيكيّ للموسيقى، لكنّه مشبعٌ أيضًا بهويّته العربيّة، ورجع إلى دمشق لأنّ الإنجاز الذي

١ - يبدأ تصوّرُ الحلّ عند زياد بحوار بين جيلين (مشهد الآهات بين نخلة التنين، صاحب القهوة العجوز، والشابّ الذي يبدي اهتمامَه بالغناء في القهوة، في **سهريّة**، ١٩٧٣). ويمرّ بمرحلة تساؤل ومراجعة نقديّة لمفاهيم التراث («قليله الموسيقى تبعتنا شو فيها شلعات معزي... نبّشوا المريّخ وبعدنا عم نفتش مين لحّن الدلعونا،» **نزل السرور** ١٩٧٤) ولاستعمالاته (مسرحيّة **شي فاشل**، ١٩٨٣)، مرورًا بتجارب تجديديّة (**هدوء نسبي**، ١٩٨٥) ليصل إلى نتيجة أنْ «لا محلّ لأسلوب أو عزف أو تأليف موسيقيّ إلا بالعلاقة بالجذور الشرقيّة، مع حريّة واسعة في تصوّر هذا الحضور الشرقيّ وأساليبه المتنوّعة أشدّ تنوّع» (نزار مروّة، **أصوات من الضفة الثانية**، الحلقة الرابعة والعشرون، بيروت، صوت الشعب، ١٩٩٠).

٢ - يَطرح ذكرى موضوعَ صورة الموسيقيّ في الوجدان العامّ: فكيف إذا قرّر الموسيقيُّ أن يمتلكَ وسائلَ التواصل ويُعدّ فيلمًا وثائقيّاً عن تجربة موسيقيّة تغييريّة بعد حوالى ١٢ سنة من انطلاقته الأولى؟ هذا هو فحوى الفيديو الوثائقيّ الذي أعدّه زياد وأشرفتْ عليه ليال الرحباني وأنتجته «مؤسّسةُ النجدة الشعبيّة اللبنانيّة» عام ١٩٨٥ تحت عنوان **هدوء نسبي**. يُدخلنا زياد عبر هذه الوسيلة في «قضيّته الموسيقيّة» وتنفيذها العمليّ، فيتوجّه إلى المتلقّي العامّ الذي لم يكن تفاعلُ بعضه سريعًا مع المشروع الموسيقيّ الجديد، والى «آخر» موسيقيّ معلنًا أنّ «الخلطة نعيشها في كلّ شيء» وأنّ «الطريقة هي التي تتغيّر في الموسيقى» وأنّ «التطوير بدّو يصير وأفضل نحنا [قبل غيرنا] نبلّش فيه لأنّا منعرفو،» وذلك رغم الظروف التقنيّة الصعبة وعدم توافر الحدّ الأدنى من الخدمات العامّة وصعوبة وصول مَن تبقّى من موسيقيين في لبنان من مناطقهم إلى مكان البروفة بسبب الحرب التي ستؤثّر أيضا بدورها على تنفيذ الفيلم من الناحية النوعيّة. ويشير الناقد محمد سويد إلى أنّ الفيلم الوثائقيّ نشأ خلال تلك المرحلة الزمنيّة في لبنان على تربة خصبة من الالتزام واكتسب صدقيّته في الانتماء إلى الواقع، على الرغم من تقلص إمكانيّات الإنتاج (محمد سويد، **السينما المؤجّلة**، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ١٩٨٦، ص ٣١ و١٢٨).

يريد تحقيقه هو أن يصبحَ القالبُ الكلاسيكيّ قائمًا على المقامات العربيّة. لقد استطاع زياد تأليفَ اللحنِ تمامًا كما يناسب هذا المشهد.

زياد لا يتدخّل في عمل المؤلّف لأنّ ذلك يَفرض نَفَسًا واتّجاهًا آخرَيْن، وهذه لعبةٌ خطيرةٌ يعرفها زياد بحِرَفيّته. لذا يقتصر تدخّله على ما له علاقة بالموسيقى. كما أنّه ذو حِرَفيّة كبيرة في تحديد الموقف من النصّ؛ وإذا لم يحترمْ عملاً لا يشارك فيه.

أما زياد الممثّل، فقد ترك بصمةً واضحةً عند الناس بأسلوب أدائه الهزليّ المسرحيّ. لذا أفضّل أن أرشّحه لدورٍ ساخر؛ فهو سيندمج مع الشخصيّة ويُحدِث تماهيًا بينها وبين شخصيّته الفنّيّة بشكل عامّ.(١)

للعمل مع زياد الممثّل متعةٌ كبيرةٌ. وأنا أميّز، كمخرج، بين الممثّل الذي يضجّ بالإبداع ويكون شريكًا في العمل، والممثّل المؤدّي الذي لا أحبّذه. من هنا، أتمنّى أن أتعامل، من جديد، مع زياد. وعندي عملٌ مهمّ، هو **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبو النحس المتشائل** لإميل حبيبي، حيث أرى زيادًا في شخصيّة أبي سعيد المتشائل لما فيها سخريةٍ مأسويّة. لكنّ هذا العمل يحتاج إلى جهةٍ منتِجة. كما أتمنّى العملَ معه في نصٍّ يؤلّفه ويمثّله. في كلّ الأحوال حاولنا العملَ معًا، من جديد، على موسيقى فيلم **تراب الغرباء**، لكنّ صعوباتٍ عديدةً منعتْه من المشاركة. وقد كتب لي رسالةَ اعتذارٍ أورد جزءًا منها لدلالاتها على الوضع العامّ الذي لَا يزال قائمًا:(٢)

«عزيزي محمد [ديار باكرلي]، بدّي تبلغو للعزيز سمير (بوجودو طبعًا) إنّو:

أولاً: هوّي من المخرجين العرب القلال اللي بيعطوا للموسيقى قيمتها بالفيلم (يعني إنو ما تكون مقتصرة على آلة كهربا واحدة بتقلّد كلّ الآلات الموسيقيّة مع نقرة عود أو فحيح نايْ من وقت للتاني)، وبيعرف أيّا جملة موسيقيّة بدّو. ومن هون كانت تجربتنا سوا على فيلم **وقائع العام المقبل** أفضل تجربة موسيقى تصويريّة بالنسبة إلي، واللي منها صارت موسيقى نهاية الفيلم مقدّمة موسيقيّة مستقلّة عنوانها «تدمر» وعم تنعزف بحفلات فيروز مع فرق كبيرة من الأجانب (يا ريت تسمعو الموسيقيين الإنكليز كيف عازفينها بأسطوانة **فيروز في الرويال فستيڤال هول ـ لندن**). أساسًا كلّ ما إسمعها بتأكّد من واقعيّة الفيلم.(٣)

ثانيًا: قللو كمان لسمير إنو أنا بعرف إنو هوّي بيعرف إنو أنا بتمنّى إشتغل موسيقى وإعتاش من الموسيقى، وبنفس الوقت الطلب عليها شبه معدوم، فليش بدّي فوّت فرصة لاشتغل موسيقى ومعكن إنتو بالذات؟.... وغير هيك ما في ولا أيّ سبب بيخلّيني قول عفوًا على موسيقى فيلم **تراب الغرباء**. فأرجو منكما أن تتفهّما الأمر وتتصرّفا بالطريقة الأنسب الممكنة، وأنا فعلاً آسف إني ما كون معكن بهالفيلم اللي بتمنالو كلّ النجاح وبتمنّى كمان إنو تفتح بوجكن ويكون في فيلم من بعدو لنرجع نشتغل...»

## خلاصة

إذا كان المخرج سمير ذكرى قد اختار شخصيّةَ الموسيقيّ المبدع ليُحمّلها همَّه المتعلّق بالوضع الحضاريّ المأزوم والحلَّ الذي يقترحه، فإنّ زياد الرحباني، في أعماله، يُبرز صورًا متعدّدةً للموسيقيّ يتقاطع فيها الذاتيُّ والعامُّ. من هنا، يشكّل عملُ زياد الموسيقيّ، بمضمونه أو مسلكيّته وثباته على أسسٍ لا يتنازل عنها، معارضةً أو مقاومةً ثقافيّةً وموسيقيّةً في مشهد الانحطاط العامّ الذي يصيبنا.

**بيروت**


**أكرم الريّس**

باحث في العلوم الاجتماعيّة، ومستشار إداريّ. أعدّ ونظّم في العام ٢٠٠٦ (في إطار برنامج أنيس المقدسي للآداب بالجامعة الأميركيّة في بيروت) مؤتمرًا أكاديميًّا حول اللقاء الفنيّ بين فيروز وزياد الرحباني بعنوان: **في شي عم بيصير... مؤتمر في الكلمة والموسيقى والمسرحة**.


١ ـ في سلسلة حفلات **منيحة** التي قُدّمتْ مؤخّرًا في دمشق وبيروت، يظهر زياد فجأةً، وبموازاة العرض الأساسيّ، مع بعض أعضاء فرقته بشُعورٍ ضخمة وملابس تنتمي إلى سبعينات القرن الماضي، مؤلّفًا بذلك صورًا ساخرةً عن مجموعة موسيقيين باسم فرقة «رايز باند» أتوا من بريطانيا او أميركا، على الأرجح، للتعرّف إلى الموسيقى المحليّة. ولا تكتفي هذه الفرقة الوهميّة بهذا الظهور، بل تظهر مجدّدًا، وفي الحلّة نفسها، مستكملةً مهمّتها الاستطلاعيّة بين الحضور في نادٍ ليليّ تعزف فيه فرقةُ زياد سحّاب. ولعلّ ذلك «يذكّرنا بموزار (فيلم آماديوس) الذي كان يشارك في سهراتٍ تنكُّريّة ليتهكّم بأنماط فنيّة معاصرة، ويُثبتُ بذلك قدرةً على تفكيكها» (بشير صفير، «زياد الرحباني ساخراً من الفنّ،» جريدة **الاخبار**، ٢٠٠٩/٨/١١).

٢ ـ رسالة من زياد الرحباني إلى محمد ديار بكرلي وسمير ذكرى بتاريخ ١٩٩٧/٤/٤.

٣ ـ على ذكر واقعيّة الفيلم، يرى نزار مروّة أنّ «زياد وجد في الفيلم شيئًا في تشابه الأوضاع، فها هو الواقع يتكشّف عن أفق مسدود ثم يزداد الحال سوءًا كلّما تقدّم المؤلّف الموسيقيّ في السنّ والتجربة» (نزار مروّة، **أصوات من الضفة الثانية**، الحلقة الربعة والعشرون، بيروت: صوت الشعب، ١٩٩٠). نورد جزءًا من الحديث الذي دار بين نزار وزياد حول الفيلم وبطله منير في أواخر الثمانينيّات:

ـ «نزار مروّة: حسنًا! لماذا أحببتَ هذا الفيلم؟ ولماذا تبنّيتَ فكرته؟ (...)

ـ زياد رحباني: [لأنني] أعيش بظروف شبيهة بظروف بطل الفيلم.

ـ نزار مروّة: ولكنْ يبدو لي انّ ظروف بطل الفيلم خياليّة، أيْ من نسج الخيال، وغير واقعيّة، بمعنى أنّه، أي البطل، يريد رفعَ مستوى التذوّق الموسيقيّ عند الناس من خلال وظيفته في الدولة أي الكونسرڤاتوار؟! أنتَ لا تملك مثل هذه الظروف؛ فأنت مؤلّف موسيقيّ حرّ غير مربوط بمؤسّسة ما.

ـ زياد الرحباني: صحيح هذا، وصفي بالحرّ، صحيح. ولكنّ الخيال أو غير الواقعيّة التي تراها في الفيلم من خلال تطابقه مع وضعيّ، ستصبح واقعيّة جدّاً عندما أريد أن أتعاطى مع هذا الواقع الذي نعيشه اليوم (غير الطبيعيّ) في هذا البلد...» مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة**...، مصدر مذكور، ص ٣١٩.